
This is the **published version** of the bachelor thesis:

González Castro, Eloy; Ferrús, Beatriz, dir. Análisis de la función y el significado del jazz en Rayuela de Julio Cortázar. 2016. 41 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166462>

under the terms of the  license

Análisis de la función y el significado del jazz
en *Rayuela* de Julio Cortázar



Eloy González Castro
Beatriz Ferrús
Grado en lengua y literatura españolas
Curso 2015/2016

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 2
Estado de la cuestión	p. 2
El genero de la ¿novela?	p. 4
2. LA TÉCNICA DEL JAZZ	p. 8
La estructura jazzísitica	p. 8
El swing	p. 11
La ironía	p. 14
3. LA TEMÁTICA DEL BEBOP	p. 19
La rotura del paradigma occidental	p. 19
Búsqueda y fracaso	p. 22
4. CONCLUSIÓN. UNA NOVELA DE BEBOP Y UN PERSONAJE DE SWING	p. 24
BIBLIOGRAFÍA	p. 26
APÉNDICE	p. 28

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo voy a tratar de analizar cómo Cortázar establece un diálogo entre su novela *Rayuela* y la música, y en concreto, con el jazz. La hipótesis de partida es que el jazz no puede ser simplemente un aspecto para la caracterización del personaje o para la escenificación de la acción. Más allá de eso, posiblemente haya una idea *jazzística* a lo largo de toda la novela. Hay que tener en cuenta que el estilo aparece como música de fondo en ocho capítulos (del 10 al 18) y en el 17 se hace una verdadera apología del género, dando ya ciertas claves de lo que supuso el jazz tanto para la obra como para su autor. Por ello, dividiremos el trabajo en dos aspectos, por una lado, el análisis de la posible influencia estructural o estilística y un segundo apartado en el que compararemos la temática de *Rayuela* con la del jazz.

Estado de la cuestión

Diferentes críticos coinciden en que el jazz en la obra cortazariana obedece a una búsqueda, a una intuición, a algo inmaterial que permite al sujeto no huir del mundo sino, todo lo contrario, tomar plena conciencia de este. Como señala Pilar Peyrats Lasuén "el jazz es un personaje más que incide directamente en los protagonistas, actuando como flujo de conciencia, como intercesor y catalizador"¹. El jazz es la experiencia estética capaz de sublimarse y de hacer entrar tanto al oyente como al intérprete en un estado de comunión, de comunicación real mediante la desaparición del lenguaje, una idea muy parecida a la de Kant y lo sublime, pero que Cortázar lleva a su terreno y reformula con un sentimiento mucho más contenido, menos romántico y mucho más profundo. El sujeto ya no siente terror y felicidad a un mismo tiempo, superado por la experiencia estética, sino que finalmente consigue significar su existencia teleológicamente, alcanzar la *paz* con sus expectativas sobre la realidad.

También analiza la función del jazz Patricio Goialde Palacios quien señala que "el jazz es la única música, según Cortázar, en la que no existe la mediación del intérprete, [...] todos los jazzistas crean música en el momento de la interpretación, puesto que toman un punto de partida conocido y desarrollan, siempre a partir de él y por medio de la improvisación, un nuevo tema"². La búsqueda de la *otra* realidad requiere de una negación de lo fenoménico o, más bien, de lo socialmente establecido,

¹ PEYRATS LASUÉN, Pilar (2014): *Jazzuela*, España: Corre la Voz, p.9.

² GOIALDE PALACIOS, Patricio (2010): <<Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar>> en *Musiker*, San Sebastián: Musikene, nº17, p.485.

es decir, la negación de la mirada de Occidente. Ante el mundo lógico se erigen en oposición la improvisación y la variación: "una música que irrumpió brutalmente en las zonas acomodadas del hombre"³. Aunque no olvidemos también el azar⁴, que destaca Goialde: "el resultado es diferente en cada caso [ejecución] pudiendo darse en ocasiones ese momento mágico e inexplicable de perfecta conjunción, que ejerce sobre el escritor una gran atracción"⁵.

Además, Cortázar era un hombre interesado por la política y por ello su crítica a la realidad es también un ataque contra el constructo capitalista-burgués, un ataque contra un mundo utilitarista y lógico (de hecho Horacio Oliveira, protagonista de la novela *Rayuela*, parece que vive al margen completamente del sistema, el trabajo que se le conoce es tan solo de oídas, su día a día es el deambular por París y el pasar las noches con sus compañeros del Club de la Serpiente). De ello Jakfalvi infiere "el gusto de Cortázar por la tristeza agónica del *blues* y lo que éste significa como expresión de todo un mundo marginado en la <<civilización>> desarrollada, la de los tecnócratas de los países <<avanzados>>"⁶. De hecho el jazz proviene del blues y muchas de sus letras hablan del desarraigado y de la pérdida tanto amorosa como del hogar, de un estado pasado de felicidad, y el lamento por la soledad del presente.

En el párrafo anterior hemos señalado que el mundo occidental es también lógico y es que "Cortázar se empeña en la búsqueda del centro, en un intento por anular el fragmentarismo racionalista, que reduce la realidad a categorías del logos"⁷, centro que sería el lugar donde Jakfalvi señala que "se unirían definitivamente el yo y el no-yo"⁸. Es decir, el ser humano, el ser occidental comprende de forma dualista, los contrarios y las categorías le sirven para compartmentar la realidad y someterla a esquemas rígidos de pensamiento, frente a ello Horacio Oliveira pretende comprender eso, "el yo y el no-yo", alcanzar un estado en el que los contrarios se mezclen en un mismo concepto sin llegar a ser contradictorio, ese punto que niega la lógica y que en cambio adquiere una claridad perfectamente entendible. El sujeto se convierte en un ser mutante, en una metamorfosis de sí mismo. Dylan Thomas escribió: "hombre, sé mi metáfora"⁹. Cortázar quiere eliminar esa metáfora, esa etiqueta y dejar que el sujeto que

³ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Las armas secretas*, Julio CORTÁZAR (aut.), Madrid: Cátedra, p.15.

⁴ Compárese con las palabras de Cortázar en apéndice 11.

⁵ GOIALDE PALACIOS, Patricio (2010): *Op. cit.*, p. 485.

⁶ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, p.14.

⁷ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, p.25.

⁸ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, p.20.

⁹ THOMAS, Dylan (1974): *Poemas completos*, Argentina: Corregidor, p.42.

habla, lo que está detrás de la máscara, se funda con el mundo y finalmente alcance a comprenderlo y no a controlarlo, a dominarlo o a esquematizarlo.

Finalmente, quizás, haya que citar las palabras del propio Cortázar quien en los pensamientos de Oliveira plantea en el capítulo 17 todo un himno al jazz: "una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado"¹⁰. Cortázar piensa el jazz como una música al margen, que de alguna manera, instintivamente, remite a unos orígenes, a una cultura oral, hasta cierto punto despreocupada conceptualmente y centrada en la experiencia. El jazz promueve una cultura a la que no le importa repetirse en sus motivos. De hecho, para una persona a la que no le gusta el jazz todo él le parece lo mismo, la misma canción repetida una y otra vez. Para el versado en dicho género cada una supone una experiencia, se ha creado una identidad mediante un código estético diferente que le ha resituado el centro de su pensamiento y su criterio estético. Ahora, como miembro de la *tribu del jazz*, atiende a otros detalles, busca la originalidad en otros aspectos o simplemente no busca la originalidad sino una experiencia ritual y hasta cierto punto mágica¹¹.

El género de la ¿novela?

Considero que el planteamiento de *Rayuela* en sí es ya un acercamiento a una estructura, si no musical, sí lírica, género que mucho tiene que ver con la música. *Rayuela* es posiblemente lo que Ralph Freedman llamaría una novela lírica. Tal y como señala "la poesía lírica, por otra parte [frente a la narrativa], sugiere la *expresión de sentimientos o temas de figuras musicales o pictóricas*"¹². [...] La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes y los personajes aparecen como personas del *yo*"¹³. Las referencias constantes a la pintura y la música tienen mucha importancia, se despliegan a lo largo de toda la novela (principalmente en "Del lado de allá") para enriquecer y ahondar en la significación no de una acción continua, sino de una sucesión de imágenes, de cuadros. Pero más allá de las referencias, sus descripciones del ambiente van encaminadas a que, —como señala Freedman, "la

¹⁰ CORTÁZAR, Julio (1984): *Rayuela*, Andrés AMORÓS (ed.), Madrid: Cátedra, p.204.

¹¹ Véase apéndice 8 para ampliar la concepción de Cortázar sobre el jazz.

¹² La cursiva es mía.

¹³ FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica, Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barral: Barcelona, p.13.

conciencia de la experiencia humana se funde con sus objetos"¹⁴. El elemento narrativo, el suspense, el movimiento (explícito) se ven sustituidos por una acción, por ejemplo la de los capítulos 10 al 18, que ocurre tan solo en un espacio y en un tiempo, cuyo movimiento pasará a ser poseído por el pensamiento, la imagen, la reflexión, el diálogo de los personajes y la división de los capítulos, según cambie el tema del que los parroquianos del Club de la Serpiente estén hablando. A su vez, la intercalación de reflexiones de Morelli, *alter ego* de Cortázar, en la lectura, crea una especie de pregunta y respuesta, un ritmo, un *swing*, una estructura lírica de estrofa y antistrofa. De hecho las palabras de Morelli le servirán a Cortázar para ir exponiendo toda una poética que viene a ratificar nuestra tesis: "basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas 'del comportamiento', meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes"¹⁵.

Desde aquí, si alguien preguntase por la trama de *Rayuela* esta se reduciría al deambular de un protagonista, primero por París y luego por Buenos Aires. En el fondo es esta una propuesta de la novela, acorde con uno de sus temas principales: la búsqueda de la *metarrealidad*. Lo que hay que destacar es que detrás de la aparente realidad se esconde todo un mundo, todos unos pensamientos, una poesía: donde vemos un hombre deambulando por París, Cortázar nos quiere hacer ver que no es así, que ese es un hombre deambulando a través de su existencia. El problema reside en que hay dos miradas, una indecibilidad: puede ser que sea un hombre deambulando por los *ríos metafísicos* o puede ser que simplemente sea un hombre deambulando por París. En definitiva, lo que lleva a cabo Cortázar es un "proceso lírico"¹⁶, tal y como lo denomina Freedman, resignificando la novela y subvirtiendo su cualidad principal, la acción.

Finalmente cabe añadir que "la narrativa es una irrupción hacia aquello que no existe todavía. En la poesía lírica, por el contrario, los sucesos se contienen unos a otros. La consecutividad es simulada por el lenguaje lírico: su irrupción hacia una intensidad mayor revela no nuevos hechos, sino la significancia de los ya existentes"¹⁷. Así pues, como círculos concéntricos la voz narrativa avanza no en una línea hacia delante, sino en un *leit motiv* inagotable, en el tema de la búsqueda y de la existencia, en una estructura parecida, de nuevo, a la canción, a la música o a la lírica.

Tal y como señala Octavio Paz "son también como puentes [las artes, la palabra lírica] que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados

¹⁴ FREEDMAN, Ralph (1972): *Op. cit.*, p.19.

¹⁵ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 658.

¹⁶ FREEDMAN, Ralph (1972): *Op. cit.*, p.20.

¹⁷ FREEDMAN, Ralph (1972): *Op. cit.*, pp. 20, 21.

indecibles por el mero lenguaje¹⁸. Mediante la analogía el poeta trata de alcanzar la "palabra-llave"¹⁹, tal y como la nombra Octavio Paz. Quizás para complementar estas palabras deberíamos acudir a Cortázar, quien en su estudio *Imagen de John Keats* da cuenta de una teoría poética muy similar a la del mexicano: "los poetas [...] expresan simplemente el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación. Pues lo que el poeta alcanza a expresar con las imágenes es transposición poética de su angustia personal de enajenamiento"²⁰. El poeta quiere ser otro, quiere superar las barreras de los *aprioris* y alcanzar otro modo de conocimiento, que no esté mediado por el lenguaje, sino por la intuición y el ser. Esta realidad (el lenguaje) ha de ser una puerta a otra realidad, a otra manera de existir donde la continuidad y las correspondencias den sentido a un mundo que en un principio parece no tenerlo. De hecho esta es la búsqueda de la poesía, la búsqueda de Horacio Oliveira y la búsqueda de una forma narrativa que pretende subvertirse a sí misma para plantear nuevas lógicas y caminos hacia la *palabra-llave*. Tal y como reflexiona Oliveira: "Una llave, figura inefable. Una llave. Todavía, a lo mejor, se podría salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía"²¹. ¿Y qué es el jazz sino ese "fuego central olvidado" que citábamos al principio? ¿O el centro que Cortázar busca según Jakfalvi? Como dice a colación del hombre-que-busca: "[es] más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa"²². El jazz plantea una experiencia estética igual a la poesía, un centro, un lugar donde se intuye esa mayor significación del hombre, la puerta de acceso a algo más. De modo que, hasta cierto punto, podríamos hablar en Cortázar no tan solo de novela lírica, sino de novela de jazz.

Además, cabe resaltar la organización de los capítulos, que presentan dos lecturas posibles. Pero por otro lado, nótese que *lo narrativo* es un elemento de poco peso, la principal fuerza de la novela reside en las imágenes y reflexiones. Estas se hacen a colación de la acción, es verdad, pero, a modo de poemas, o cuentos, más precisamente, cada capítulo constituye una unidad temática, se presenta una escena alrededor de la cual Horacio divaga, por lo tanto la capacidad del lector para improvisar

¹⁸ PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 22.

¹⁹ PAZ, Octavio (1956): *Op. cit.*, p.30.

²⁰ CORTÁZAR, Julio (1994): <<Para una poética (1954)>> en *Obra crítica/2*, J. ALAZRAKI (ed.), Madrid: Alfaguara, p.278.

²¹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 739.

²² CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 204, 205.

y encontrar nuevos caminos, nuevos órdenes de lectura, es muy amplia. De hecho, Cortázar señala al principio de *Rayuela*: "A su manera este libro es muchos libros"²³.

Umberto Eco teoriza sobre una serie de obras musicales que aparecen durante el siglo XX y que se plantean "no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras «abiertas» que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente"²⁴. De igual manera, Cortázar plantea una *opera aperta*, donde el lector se erige intérprete, no tan solo en la organización de los capítulos, sino en la interpretación de estos. Más significativa todavía es la reflexión que continúa Eco al señalar que:

La lógica se abre paso a muchos valores que permiten la entrada, por ejemplo, a lo *indeterminado* como resultado válido de la operación cognoscitiva. [...] La libertad del intérprete juega como elemento de esa *discontinuidad* que la física contemporánea ha reconocido no ya como motivo de desorientación, sino como un aspecto insustituible de toda prueba científica y como comportamiento irrefutable y susceptible de comprobación por el mundo subatómico.²⁴

Abrir la puerta a la improvisación es una manera de buscar nuevos caminos de conocimiento mediante la huida de la lógica y la expectación, en parte, del azar y más acertadamente de lo *indeterminado*. Los descubrimiento de la física cuántica, cada vez más, se acercan a la aceptación de lo incontrolable, dirección que Einstein se negó a aceptar afirmando: "Dios no juega a los dados". Frente a ello, frente al pensamiento lógico y racional y, en definitiva, contra esta realidad, la poesía y el jazz aparecen para hacer temblar los cimientos de un mundo rígido e inmóvil.

De este modo, teniendo en cuenta la lírica, el *swing*, término que más adelante aclararemos, la música, la experiencia estética irrepetible y la improvisación, podemos ver una novela que es muchas cosas además de una novela. Esta presenta muchos puntos de contacto con el jazz y sobre todo con la idea que Cortázar tenía de éste en tanto que expresión musical y artística.

²³ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 111.

²⁴ UMBERTO, Eco (1985): *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini, pp.64, 65.

²⁵ UMBERTO, Eco (1985): *Op. cit.*, pp.80, 81.

2. LA TÉCNICA DEL JAZZ

La estructura jazzística

Una de las características que han resaltado diversos críticos ha sido el planteamiento de *Rayuela* como una novela—estructura, según un patrón de fraseo jazzístico por una preponderancia de la improvisación. Sin embargo, ¿qué queremos decir con improvisación? Quizás no sea esa exactamente la pregunta sino ¿se reduce el jazz a pura improvisación? Rafael Luna señala: "En esto de jazzear la escritura, tal vez ningún escritor sea tan afín a Cortázar como Jack Kerouac [...]. En la literatura de ambos escritores, la estructura estilística se basa en una serie ininterrumpida de variaciones sobre un tema fundamental"²⁶.

Efectivamente, hay un tema que se repite constantemente. Posiblemente no podamos llamarlo estribillo, sino un *leit motiv*, una presencia constante que se metamorfosa en distintas voces, por encima, por debajo, al final, etc. de la improvisación, una idea muy similar a la que plantea John Coltrane en su *A love supreme*, donde las cuatro notas que componen el sintagma van desde el contrabajo, pasando por el saxofón hasta la propia voz del músico. Ambas novelas pues, *On the road* y *Rayuela* se estructuran mediante el patrón de la búsqueda. De hecho, el *bebop* nace de la mano de Charlie Parker para investigar los sonidos que el jazz puede dar de sí. Este estilo, que marcó tanto a ambos autores, fue una salida al encuentro de una nueva sonoridad.

De igual forma, *On the road* es la búsqueda de algo, de nuevas experiencias, la huida de lo cotidiano, etc. En un reciente artículo publicado en la revista *Jot down. Smart* Juan Tallón hace una revisión de las memorables huidas de la literatura y del cine y nombra al autor norteamericano con unas palabras muy acertadas:

Ninguna fuga es eterna, siempre se enfrenta a un precipicio insuperable.

[...] Sal Paradise [protagonista de *On the Road*], el narrador, y su amigo Dean Moriarty emprenden el viaje por la curiosidad de conocer el oeste pero sobre todo por la necesidad de huir de su situación personal. Ese viaje que relata Kerouac responde al movimiento furtivo y del explorador, que es alguien que huye de lo conocido.²⁶

²⁶ LUNA, Rafael (2004): «Cortázar y el jazz» en *Revista de la Universidad de México*, México: UNAM, nº1, p. 92.

²⁷ TALLÓN, Juan (mayo, 2016): «Huyamos de aquí» en *Smart Jot Down*, nº8, Barcelona: El País, p.34.

Efectivamente la huida de ambos autores, Kerouac y Cortázar, es una huida de su ecosistema habitual, pero también una huida de sí mismos como producto de este, una búsqueda del *otro*, tema fundamental en el autor argentino. Pero el problema ya lo menciona Tallón, la búsqueda "siempre se enfrenta a un precipicio insuperable". En esa idea se esconde el título de *On the road*, pues siempre que una aventura acaba Sal Paradise escribe: "on the road again". De nuevo nos lanzamos a la aventura, pero de nuevo estábamos en la carretera, en ese viejo conocido, en la constatación de nuestro fracaso.

Acudamos, finalmente, a las palabras de Cortázar, o más bien de Horacio Oliveira: "Era como un camino que se abriera de golpe en mitad de la pared: bastaba adelantar un poco un hombro y entrar, abrirse paso por la piedra, atravesar la espesura, salir a otra cosa. La mano le apretaba el estómago hasta la náusea. Era inconcebiblemente feliz"²⁸. Nos encontramos en un pasaje en el que el protagonista improvisa, ha huido de su círculo habitual para tener un romance con una pianista fracasada y tampoco muy agraciada, pero eso no importa, lo que brilla aquí es la novedad, esa puerta que se abre hacia "otra cosa", hacia ese lugar incontrolado por el ser humano. La pared, además, tiene una simbología muy particular en el cuento de Cortázar *El perseguidor*, donde la voz narrativa de Bruno escribe: "¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?"²⁹. La pared simboliza el límite del pensamiento, Bruno es el ser racional, Johnny Carter, saxofonista, es el ser vivo que siente la existencia más allá de las palabras, que necesita romper esas paredes. El problema es que la puerta que Horacio Oliveira o Sal Paradise buscan jamás podrán alcanzarla. Quizás un pasaje de *On the road* ayude a comprender ese *fracaso metafísico*: "My mind was filled with that great song 'Lover Man' as Billie Holiday sings it; I had my own concert in the bushes. 'Someday we'll meet, and you'll dry all my tears [...]It's not the words so much as the great harmonic tune and the way Billie sings it, like a woman stroking her man's hair in soft lamplight. The winds howled. I got cold"³⁰. El sujeto consigue huir, esta vez no de lo desconocido pero sí de lo físico del mundo, lo material, lo cotidiano etc. Los *aprioris* de la existencia, la sujeción del ser humano a su *yo* del que no puede huir, acaban por devolverlo no a la realidad, sino a una realidad decepcionante.

²⁸ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 264.

²⁹ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, pp., 165, 166.

³⁰ KEROUAC, Jack (1955): *On the road*, London: Penguin, p.89.

Así pues, lo que lleva a cabo Cortázar no es una búsqueda por el paisaje americano, sino un movimiento mucho más sutil, el viaje por el pensamiento, por la existencia. El capítulo 75³¹, por ejemplo, nos muestra la improvisación de la voz narrativa que trata ahora de mostrarse estilizada, de buscar nuevas vías de expresión, pero el resultado es un completo fracaso que provoca la carcajada amarga de Horacio, quien no puede encontrarse en situación más cotidiana que la de estarse lavando los dientes. Este va a ser uno de los temas de la posmodernidad, la caída de los héroes en el mundo irónico del lector, aquel que tiene que ir al baño, hacer la declaración de la renta e ir a buscar a sus hijos al colegio. Las grandes empresas morales y filosóficas se ven ridiculizadas, ahora por sujetos mediocres e incapaces de resolver su existencia, pues no se creen a sí mismos.

También el capítulo 47³² muestra los movimientos torpes del sujeto a través de la existencia, quien trata de retroceder sobre sus pasos y construir el mejor de los caminos esta vez no improvisando, sino planeando y corrigiendo, pero esa voz entonces pasa a ser la voz de otro, es una voz grabada, que suena artificial, que no le pertenece. De este modo, la única forma de buscar es improvisando, el jazz apela a la capacidad de conocimiento más básica del ser humano: la experiencia directa con lo real.

Finalmente otro fragmento muy interesante es el de un sueño de Horacio: la búsqueda de un azucarillo³³. Ahí, "todos los días", supone la clave de lectura, el mantra que se repite constantemente, la incansable búsqueda que articula toda la novela, donde iremos de fracaso en fracaso, de "on the road again" en "on the road again". De hecho cada parte, <<Del lado de allá>> y <<Del lado de acá>> suponen una caída tal que requieren un comenzar de nuevo, una huida por completo. En la primera parte, la caída la representa la Maga, quien en las fábulas de los del Club de la Serpiente parece que se ha tirado al río Sena, y en la segunda parte el intento de suicidio de Horacio Oliveira. Obviamente, Cortázar quiere jugar con el lector y nos hace dudar de la muerte de la Maga, mediante las dudas del protagonista. En el caso del suicidio de Oliveira, finalmente consigue sobrevivir, pero, a su vez, el lector no consigue decidirse, quizás los últimos capítulos sean un artificio, episodios anteriores al suicidio, etc. En cualquier caso, tras los dos grandes fracasos siempre hay una puerta que se abre. La búsqueda nunca se acaba. Además de ello, cabe anotar la broma final del autor, que remite del

³¹ Véase apéndice 1.

³² Véase apéndice 3.

³³ Véase apéndice 2.

capítulo 131 al 58 y de este al capítulo 131, resumiendo así la estructura de toda la novela y de todos los capítulos, un viaje en círculos, tal y como hemos dicho a colación del movimiento de la poesía.

El *swing*

En una entrevista de Hermenegildo Sabat a Cortázar en 1978 el autor afirma: "Mi trabajo de escritor se da de una manera donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y las aliteraciones, no, no, no, no... Es una especie de latido, de *swing*"³⁴. Si nos detenemos unos instantes en uno de los pasajes más líricos de la novela, veremos que la prosa de Cortázar podría pasar perfectamente como prosa poética, donde el ritmo se haya en la palabra, pero, por encima de todo, en el pensamiento, el concepto y, quizás más bien, en la imagen. Me refiero a las últimas líneas del capítulo 17³⁵, la famosa apología que hace Cortázar al jazz. En este fragmento podemos encontrar momentos en los que parece imitar el estilo del jazz y, más concretamente, el de Charlie Parker: "les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias"³⁶. La voz parece, en su improvisación, haberse estancado en un idea, en un tema, que repite, que modifica, con un ritmo, con una nota de más, etc; pero, en el fondo, no está quieto, sino que explora el camino, nuevas formas de atacar la imagen. Además el fragmento acaba con un "etcétera, etcétera", como si de un *fade out* se tratase, la música no cesa, el disco (en círculos concéntricos³⁷) no es capaz de detener su movimiento.

Efectivamente en el pasaje podemos detectar esa presencia del *swing*, ese latido de la voz. Octavio Paz a quien Cortázar había leído de sobra escribe en *El arco y la lira*: "El ritmo es inseparable de la frase; no esta hecho de palabras sueltas ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido"³⁸.

La imagen es de vital importancia para comprender el tiempo. Así lo afirmaba Henri Bergson: "Desde el momento en que abordamos el mundo espiritual, la imagen, si

³⁴ Fundación Juan March (2013): *El jazz de Cortázar*, [Archivo de vídeo]. Recuperado de: «<https://youtu.be/0ucSCYWYc3U>» [consulta de mayo de 2016].

³⁵ Véase apéndice 4.

³⁶ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 204.

³⁷ Véase la concepción de la poesía que cito de Ralph Freedman en «El género de la ¿novela?».

³⁸ PAZ, Octavio (1956): *Op. cit.*, p.70.

no busca más que sugerir, puede darnos la visión directa, mientras que el término abstracto, que es de origen espacial y pretende expresar, nos deja con frecuencia en la metáfora"³⁹. Una de las críticas del filósofo francés al canon filosófico será su abstracción de la vida real, apelando a la discusión basada en un conocimiento situado en el mundo de las ideas, en un lugar donde los *aprioris* se reducen a nada. Frente a ello, la imagen, como apelación directa a la experiencia humana, se eleva como el método más eficaz de comunicación, puesto que remite también a un tiempo, a un ritmo, a un desarrollo en un espacio determinado.

Rafael Luna también apela a Bergson para tratar de explicar a Cortázar:

Y es que Cortázar, al igual que casi todo el jazz a partir del *bebop*, comparte eso que Hauser llamó la «concepción bergsoniana del tiempo»; esa simultaneidad de los estados del alma, que Bergson descubre como contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones. Es decir, al igual que cuando escuchamos un tema musical tenemos en nuestros oídos la mutua conexión de cada nota con todas las que han sonado ya, así poseemos en nuestras más profundas y vitales vivencias todo lo que hemos vivido y hecho en nuestra vida.³⁸

A lo que cabe añadir las palabras de Octavio Paz: "Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras"⁴¹. En definitiva, el poeta, o el novelista en este caso, consigue la dominación de la palabra que, acorde con la filosofía de Wittgenstein, no deja de ser el mundo mismo, nuestra percepción, y de ese modo, mediante el mirarse a uno mismo, mediante la toma de conciencia y la consiguiente rotura del ritmo, se posee el tiempo, se poseen los *aprioris* y, por lo tanto, el sujeto se dispone a desbordar su propia existencia, a cruzar esa puerta que en la sección anterior mencionábamos. Cuando la realidad se presenta esquematizada a nuestro entendimiento, la literatura, el arte, consiguen el establecimiento de un sentido unitario, de una coherencia que dota a la realidad de una esencia continua.

Pudiéramos, pues, acudir ahora a las palabras del propio autor en su exposición

³⁹ BERGSON, Henri (1959): *El pensamiento y lo moviente*, México: Aguilar, p.42.

⁴⁰ LUNA, Rafael (2004): *Op. cit.*, p.93.

⁴¹ PAZ, Octavio (1956): *Op. cit.*, p.53.

de lo que es la poesía: "El ciervo es un viento oscuro... Al eliminar el <<como>> (puentecito de condescendencia, metáfora para la inteligencia), los poetas no perpetran audacia alguna; expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: una participación"⁴². El poeta es la figura del angustiado y del antiguo primitivo/mago, que "no quiere las cosas: quiere su esencia. [...]. En vez de fetiches, palabras-clave; en vez de danzas, música del verbo; en vez de ritos, imágenes cazadoras. La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad*"⁴³.

El poeta es aquel que no quiere la literatura, sino transformar la vida en literatura, en sentido. Tal y como señala Hans-Georg Gadamer: "Pues si algo parece seguro, si algo parece estar fuera de discusión, es que se habla de la verdad sólo en relación con lo compuesto"⁴⁴. Para comprender el lector compara lo que ha leído, lo que leyó y lo que cree que va a leer, se construye sentido mediante la conexión del discurso. El poeta es aquel que aspira a vivir así, alcanzando ese sentido donde toda la existencia converja en un mismo punto: en la palabra-llave. El ritual, el ritmo, se presentan como formas de romper con el fracaso del sistema binario occidental, tal y como lo denominan Deleuze y Guatari (2000) en su planteamiento de la teoría rizomática. Según ello los rituales : "forman *núcleos de sentido* pero que están propensos a transformarse a partir de la confluencia con otros núcleos. Se rompe así con la idea arbórea de concebir la realidad en forma binaria y se introduce un esquema reticular en el que [...] las derivaciones se presentan a partir de las condiciones e influencias contextuales"⁴⁵.

El ritual se conforma de la concatenación de una serie de acciones que no tienen lógica alguna más allá de la convención social (o individual), se presentan como modos de entrar en una nueva realidad al margen de la decepción del fenómeno, y esa manera es mediante el planteamiento de una nueva lógica. El ritmo es un modo de apoderarse del tiempo, de la realidad, y buscar esa salida que tanto ansía Horacio Oliveira. De hecho, el verbo buscar se encuentra en el mismo *swing* tal y como señala Octavio Paz: "La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar. [...] Si continúa,

⁴² CORTÁZAR, Julio (1994):*Op. cit.*, p.278.

⁴³ CORTÁZAR, Julio (1994):*Op. cit.*, p.284, 285.

⁴⁴GADAMER, Hans-Georg (1998): *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona: Paidós, p.15.

⁴⁵ SAMUI SUTTON, Silvia (2011): «El ritual como performance» en *Enunciación*, vol. 16, nº1, [en línea], p.17, [consulta de mayo de 2016]: «<https://dialnet.unirioja.es/>».

esperamos algo que no acertamos a nombrar"⁴⁶. De la misma forma que Charlie Parker repite hasta la saciedad una sucesión de notas sin saber muy bien qué se busca, la prosa de Cortázar plantea un recorrido, que tan solo puede intuirse, pues la palabra está condenada a quedarse siempre corta en sus expectativas.

Antes de finalizar esta sección cabe mencionar uno de los más famosos capítulos de *Rayuela* ¿qué es el ritual si no una convención? Pues, de igual forma, el famoso guílico ⁴⁷es el habla de los amantes, quienes mediante el lenguaje entran en su realidad íntima, el lugar vetado al resto de seres. O, por otro lado, ¿qué es el Club de la Serpiente, sino un selecto grupo forjado en la convención? La Maga se siente excluida porque no es capaz de dilucidar las discusiones sobre los llamados *ríos metafísicos*, que analizan ese puñado de intelectuales engreídos, constituye el Club un intento más de Oliveira para plantear una nueva realidad, mediante el jazz, las discusiones con palabras ampulosas, la filosofía, Occidente, etc.

La ironía

Otra de las técnicas muy recurrentes de Cortázar es el uso de la ironía. Ya lo hemos podido ver antes⁴⁸, cómo el fracaso del sujeto acaba con una risa estridente y fatal, expresión del vacío vital del protagonista. Un ejemplo sería:

A veces siento que entre dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando desde afuera. Por eso... Che, pero yo realmente podría colaborar en *La Nación* de los domingos.

-Ibas bien -dijo Traveler afinando la prima- pero al final te dio uno de esos ataques de pudor de que hablabas antes. Me hiciste pensar en la señora Gutusso cuando se cree obligada a aludir a las almorranas del marido.⁴⁸

El sujeto ríe y se detiene justo antes de caer en la nada, en el vacío total. La influencia del existencialismo en Cortázar es constante a lo largo de toda la novela. La risa le sirve de analgésico a esa angustia vital. Frente a esta postura Sal Paradise prefiere los paraísos artificiales: la materialización de la huida en la carretera o el *bebop* y el alcohol.

Tal y como escribe Jean-Paul Sartre en *L'être et le néant*: "En la ironía, el

⁴⁶ PAZ, Octavio (1956): *Op. cit.*, pp. 56, 57.

⁴⁷ Véase apéndice 5.

⁴⁸ Véase apéndice 1.

⁴⁹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 437, 438.

hombre aniquila, en la unidad de un mismo acto, lo que afirma, da a entender para no ser creído, afirma para negar y niega para firmar"⁵⁰. La ironía le sirve al sujeto para negarse, Oliveira trata de desdibujarse, pero, a la vez, de preservar su existencia o más bien su cordura mental. Tal y como describe Schopenhauer: "Nuestra propia risa amarga ante las verdades que descubrimos sobre nuestro destino frustrado expresa trágicamente que acabamos de convencernos de la disparidad entre nuestras esperanzas, [...], y la realidad que ante nosotros se desenmascara"⁵¹. He ahí el errar vital del protagonista en busca de la palabra-llave, que acaba siempre resolviéndose en una ironía, una desilusión. De hecho, una de las definiciones que da Pere Ballart para la ironía es: "la frustración ulterior de une expectativa abierta previamente". Pero no tan solo eso sino: "el *distanciamiento* consiguiente del receptor"⁵². Horacio Oliveira juega un papel para sí mismo, tiene plena conciencia del personaje que representa estableciendo una doblez mediante la que trata de sondar la realidad (pues él es parte de ese extraño mundo). Además nótese cómo en el fragmento del apéndice se ríe mientras se mira en el espejo, él es receptor de sí mismo, y no se está mirando desde afuera sino que ambos son "dos que se rompen la cara a trompadas".

Retomando el *distanciamiento*, Horacio, como espectador de sí mismo, consigue distanciarse de su vacuidad existencial pero la ironía puede también servir para otro propósito:

Menos mal que ni vos ni yo somos cursis, porque de aquí salía uno muerto y el otro con las esposas puestas. Propiamente para Cholokov, creeme. Pero ni siquiera nos detestamos, se está tan abrigado en esta pieza.

-Vos -dijo Gregorovius, mirando otra vez el suelo- escondés el juego.⁵²

Cuando Gregorovius parece que pretende quitarle a la Maga y como hombres deberían pelearse, Horacio Oliveira se pone a ironizar sobre lo que deberían hacer por obediencia a la tradición. Así se deja ver otra de las caras de la *illusio* y es que, como señala Benet Casablancas Domingo: "La ironía permite constatar el carácter ilusorio de todo lo que se

⁵⁰ Cit. en CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *El humor en la música*, Berlin: Reichenberger, p. 216.

⁵¹ Cit. en CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 219.

⁵² Cit. en CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 217.

⁵³ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 330.

daba por cierto. Su agresividad -disfrazada siempre con una sonrisa- se dirige contra [...] los sistemas filosóficos que pretenden abarcar la totalidad, en suma, contra la idea misma de que es posible alcanzar la verdad"⁵⁴. La ironía supone para Horacio un paso más en su búsqueda, en su desestabilización del centro, de la verdad, para tratar de llegar a otra posible verdad (aún sabiendo que es imposible). Por ello Gregorovius le contesta: "Sos bastante extraordinario en algunos aspectos. Pero hasta ahora todo lo que te he visto hacer ha sido lo contrario de lo que hubieran hecho otros ambiciosos"⁵⁵. Es decir, en lugar de construir una nueva certeza Oliveira lo destruye todo porque no tiene más remedio. Uno de los problemas de la posmodernidad será que no podrá nunca creerse del todo una verdad; mientras que el ser humano la necesita.

En esa encrucijada, entre fracaso y esperanza, cabe rematar la cuestión con una afirmación de Casablancas quien escribe que la ironía: "muestra más de lo que deja ver"⁵⁶. En *Rayuela* es este un tema fundamental: el alcanzar la otra realidad. El acto de destrucción de la verdad, es el acto de destrucción de un camino, pero la consecuencia es la apertura de una nueva expectativa, otra rendija en el muro existencial por donde tratar de vislumbrar la salida.

Uno de los principales atributos del jazz es la ironía, empezando por las letras de las canciones que aparecen en *Rayuela* como *Junker's Blues* (Cap. 15) que canta: "Señor, así como a la ginebra/ sólo quiero mi porro/ sólo quiero colocarme otra vez/ Oh, sí, soy un yonqui/ y me siento muy bien"⁵⁷, o, por otro lado, *Get Back* que se recoge en el mismo capítulo: "Si eres blanco, está bien,/ si eres moreno, quédate aquí,/ per si eres negro, oh, hermano,/ lárgate, lárgate, lárgate"⁵⁸. Estas dos canciones pertenecen al blues más propiamente, un estilo mucho más amargo y unido a las clases populares de Estados Unidos, pero de esa amargura será de la que más tarde beba el jazz, estilo que se centrará más en temas como el amor, como sería el *Yellow Dog Blues*, que pese a su título ya podemos considerar que es jazz. El título obedecería tan solo a la expresión de un sentimiento de pérdida (muy típico del blues): "Desde que Susan Johnson perdió su jinete Lee/no ha cesado la diversión y aún queda más./Se escucha su gemido noche y día/ ¿dónde estará mi dulce jinete?"⁵⁹. Las connotaciones sexuales de la canción reducen

⁵⁴ CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 218.

⁵⁵ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 331.

⁵⁶ CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 217.

⁵⁷ PEYRATS LASUÉN, Pilar (2014): *Op. cit.*, p.77.

⁵⁸ PEYRATS LASUÉN, Pilar (2014): *Op. cit.*, p.79.

⁵⁹ PEYRATS LASUÉN, Pilar (2014): *Op. cit.*, p.73.

el problema de Susan Johnson a una mera cuestión sexual, pues no es capaz de encontrar un "jinete" como lo fue su Lee.

Pero más allá de las letras, me gustaría analizar como la propia armonía es irónica en sí. Benet Casablancas señala que la ironía "se traduce, en el plano musical, en un conjunto de manifestaciones diversas, preferentemente en la disolución de las texturas y el desbaratamiento de la disposición equilibrada y fluente del discurso, el rompimiento de la regularidad métrica y la alteración de la calidad de la escritura"⁶⁰. De hecho, estas premisas serán propias de un estilo que entusiasmaba a Cortázar: el *bebop*, que experimentó con los sonidos y los ritmos, creando piezas muy inestables melódicamente hablando. Casablancas añade el *pizzicato* que, precisamente, se encuentra en la base del jazz, pues el contrabajo se sirve de esa técnica. Por otro lado, está el uso de la sordina, aplicada hasta la saciedad en las piezas con trompeta. En definitiva, Casablancas, define el sonido irónico mediante "su liviandad y carácter volátil" que apuntan "a una incongruencia de orden directamente físico: la exposición de las ideas musicales en su nivel mínimo de corporeidad física [...], casi *inmaterial* y sin peso, reflejando con ello la naturaleza en última instancia ilusoria de las mismas"⁶¹.

Así, por un lado, en *Rayuela* podemos encontrar la mención de *I'm coming Virginia* que aparece en el capítulo 10. En la canción los clarinetes se usan varias veces de *portamentos* que descargan las notas de contundencia, además de que la ejecución pasa a ser más un ensayo, un estado previo de creación en el que se busca la afinación adecuada, sin demasiada importancia o preocupación por los músicos. A su vez, Casablancas menciona el extrañamiento de los sonidos, que puede verse al inicio de la pieza, cuando la guitarra acentúa su carácter de instrumento, de cuerda pulsada, mediante el uso de *staccato*, reduciendo también al máximo su "corporeidad física".

Otro ejemplo sería *Save it pretty mamma*, que aparece en el capítulo 11, donde hay una utilización de trémolos por parte de los instrumentos de viento, que sirve para desproveer de peso a las notas, como añade Casablanca: "el efecto de adelgazamiento del sonido"⁶². Otra de las características de la pieza es la combinación de texturas y métricas distintas, que crean una especie de búsqueda temática (como la búsqueda existencial de Horacio Oliveira) que provoca que la canción no acabe de definirse. Como señala Casablanca, los pasajes son tratados como "si constituyesen una

⁶⁰ CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 220.

⁶¹ CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 220.

⁶² CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 233.

enigmática búsqueda del perfil definitivo del material temático"⁶³. Precisamente esta es una de las características del jazz, ya que el papel de solista, o instrumento principal, se deja muchas veces a un lado, unas veces toma uno el papel relevante para más tarde entregárselo a otro. De este modo, la improvisación se basa en ese principio, la nota inaprensible, la experiencia fugaz y volátil.

Por último, cabe mencionar también *Don't you play me cheap* (Cap.13), que canta las manipulaciones de una chica y, sin embargo, está hecha en tonalidad mayor, es decir, una tonalidad alegre, positiva, si así pudiera llamarse. Así parece que Louis Armstrong se esté lamentado de sus amoríos con una sonrisa en la boca, hay un distanciamiento del cantante con su propia voz, al igual que pasa con Oliveira.

Se puede ver como el jazz es una música irónica, sonriente, pero a su vez amarga, por ese mismo doble juego. Muchas veces esa actitud frente a las circunstancias resuena muy claramente en la prosa de Cortázar al describir el personaje deambulando por las calles de París y Buenos Aires.

⁶³ CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *Op. cit.*, 236.

3. LA TEMÁTICA DEL BEBOP.

La rotura del paradigma occidental

Rayuela, como hemos señalado anteriormente, consiste en una *búsqueda*, pero ¿cómo se relaciona esa *búsqueda* con el jazz?

El gran encuentro al que llegó el jazz, tras la Segunda Guerra Mundial, fue el replanteamiento de los códigos musicales que hasta el momento imperaban dentro del presente estilo, así, de la mano de artistas como el pianista Thelonious Monk o el saxofonista Charlie Parker se reinventó el género y nació el llamado *free jazz* o el *bebop*, allá por los años 40. Uno de los críticos británicos más importantes de jazz, Philip Larkin, jamás consiguió conectar con ese nuevo y original torrente de músicos, pero aun así, señala ciertos aspectos que pueden sernos de gran ayuda para comprender lo que supuso, para entonces, el nuevo estilo. Por un lado, lo compara con el cubismo⁶⁴ de Picasso, es decir, la vanguardia musical surgiría unos años más tarde que la pictórica y literaria pero mantendría ese mismo espíritu de búsqueda: la creación occidental se ha acabado, se han extenuado sus paradigmas y esquemas, por lo tanto, estos han de reinventarse, llegando a una especie de música conceptual. Larkin señala que Parker "advirtió que el jazz se limitaba a un compás de 4/4, donde se alternaban la tónica y la dominante⁶⁵ [...]. Los torrentes de semicorcheas, acentuados por temas en los que doblaba o cuadruplicaba el tempo, abrieron la puerta a unas nuevas e inimaginables posibilidades armónicas y a un original fraseo"⁶⁶. El nuevo jazz contestaba al *swing* y las *big bands* de Nueva Orleans, aquel prodigioso arte había derivado en un espectáculo gregario, simplón, repetitivo y, sobre todo, en un *show* más del público que del intérprete, quien acostumbraba a ser negro. Su música entregada a su opresor⁶⁷.

Kathleen Genover analiza el absurdo en *Rayuela* y recurre a Heidegger para explicarlo como el modo de vida "inauténtico del hombre", aquel que descuida "sus posibilidades [vitales] entregándose a las banalidades del presente instantáneo (corresponde a la existencia trivial del «hombre masa» ortegueano)"⁶⁸. El jazz se había

⁶⁴ Y Cortázar en una entrevista lo compara al surrealismo, véase apéndice 8.

⁶⁵ Combinación elemental para cualquiera que empiece a estudiar armonía.

⁶⁶ LARKIN, Philip (1985): «De Armstrong a Parker» en *All what jazz. Escritos sobre jazz*, Barcelona: Paidós, p.76.

⁶⁷ Téngase en cuenta que estamos hablando de los años 20 y 30, en ese momento las leyes de segregación racial aún regían la vida de la sociedad norteamericana.

⁶⁸ GENOVER, Kathleen (1973): *Claves de una novelística existencial*, Madrid: Playor, p.88.

convertido, pues, en un simple producto de consumo, se había trivializado o más bien *automatizado*, aunque más adelante aclararemos a qué nos referimos con ello.

Sin embargo, en *Rayuela* ocurre algo curioso y es que se menciona principalmente a artistas de *swing*, *jazz* tradicional y *big band*, como sería el caso de Bix Beiderbecke, The Kansas City Six o Jelly Roll Morton, y tan solo se menciona una vez a Dizzy Gillespie, uno de los iniciadores del *bebop*. Posiblemente se deba a que la primera parte de *Rayuela* supone la exposición de todo el paradigma sobre el que los parroquianos del Club de la Serpiente reflexionan, de este modo, hay un planteamiento de pregunta y respuesta, algo característico del jazz, aunque más bien, pudiera decirse que la tradición da una respuesta y Oliveira trata de encontrar la pregunta.

Un pasaje de la novela puede mostrarlo perfectamente: "(a sus horas Oliveira tenía un buen concepto de sí mismo como espécimen humano), por ser la búsqueda de un kibbutz desesperadamente lejano, ciudadela solo alcanzable con armas fabulosas⁶⁹, no con el alma de Occidente"⁷⁰. El ser humano debe partir de la cultura para negarla y buscar esa *otra cosa*. De hecho, cuando alguien escucha a Thelonius Monk, (por ejemplo *Monk's Point*) tiene la sensación de estar escuchando un piano un tanto torpe (de la misma opinión es Philip Larkin). En directo, además, sus manos pueden parecer, a ojos de un purista, estar *aporreando* el piano más que tocándolo: sus movimientos son rectos, desacompasados con el ritmo, violentos, etc. en definitiva torpes. Y esa misma sensación es la que recibimos de la actitud de Oliveira cuando Rocamadour muere y el Club de la Serpiente sigue hablando sobre problemas existenciales, pensando la Maga que su hijo duerme:

«Gritar, encender la luz, armar la de mil demonios normal y obligatoria.

¿Por qué?» Pero a lo mejor, todavía... «Entonces quiere decir que este instinto no me sirve de nada, esto que estoy sabiendo desde abajo. Si pego el grito [...]. Calzar en el guante, hacer lo que debe hacerse en esos casos.

Ah, no, basta. ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante. Lo más que se puede hacer es...»⁷⁰

⁶⁹ Una de sus obras de cuentos se llama *Las armas secretas*, donde precisamente aparece el cuento de *El perseguidor*.

⁷⁰ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 355.

⁷¹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 295, 296.

Aquí esa torpeza es trágica porque no nos encontramos ya en el ámbito artístico sino en la vida real, y realmente la vida de la mayoría de músicos del momento fue bastante *torpe*⁷² (en este contexto): Chet Baker muere tras lanzarse por un balcón o a causa de un traspie resultado de su drogadicción y Charlie Parker muere riendo delante del televisor, su risa se convirtió en un ataque al corazón.⁷³

En el momento en el que el ser humano improvisa sobre la realidad no sabe hacia donde va, esa es quizás la virtud de Charlie Parker, tal y como señala Larkin: "las ideas se suceden unas a otras con tanta seguridad y con tanta fuerza que el oyente no piensa ni por un momento que Bird⁷⁴ deseaba premeditadamente asombrarlo"⁷⁵. Sin embargo, Oliveira no es ningún genio, es el individuo mediocre que obviamente fracasa en su búsqueda pues al fin y al cabo, el avisar de la muerte de Rocamadour ¿hubiera sido instinto o paradigma? ¿Dónde se halla la frontera? El ser humano no tan solo tiene problemas para saber donde llegar sino para saber de donde partir y no es tan solo la tradición sino también la propia identidad. Principalmente, si Oliveira no avisa de la muerte del niño, es porque le da pereza presenciar la tragedia, no quiere soportar los gritos y los sollozos de la Maga. Y él, como buen *buscador* va a aceptar ese sentimiento y lo va a llevar hasta sus últimas consecuencias, pero luego, cuando sobreviene el sentimiento se descubre como un hombre vacío, egoísta, sin capacidad de comunicación o comuniación a falta de empatía con el ser humano.

La vida *inauténtica* a la que se refiere Genover es aquella que contradice la vida misma pues ésta es creación y autoconciencia, es *poiesis*, arte. Sin embargo, no estamos apelando a la idea de *desautomatización*⁷⁶ de la realidad en el sentido formalista, Oliveira no es un esteta, alguien que quiere construir su vida como artificio artístico. Nada de eso. La idea es mucho más cercana al *Übermensch* de Nietzsche, en tanto que es aquel que se pregunta por los valores que la tradición le ha dado y, a partir de ellos, se repiensa, llegando no a estilizarse sino a crearse por entero. Sin embargo, es una concepción épica del ser humano y sus capacidades, por ello Oliveira fracasa, porque, repito, es el individuo mediocre, no el genio, no es Charlie Parker, él es el común de los mortales, y como tal, no puede ser el *superhombre*.

⁷² Comento antes la torpeza a colación del capítulo 47, en «La estructura jazzística».

⁷³ Otro episodio *torpe* es el momento en el que trata de improvisar un romance con una pianista egocéntrica y poco agraciada. Acaba arrepintiéndose de su intento de búsqueda. Véase apéndice 7.

⁷⁴ Así es como se apodaba el saxofonista.

⁷⁵ LARKIN, Philip (1985): «Bechet y Bird» en *Op. cit.*, p.51.

⁷⁶ 4 párrafos más arriba mencionábamos la idea.

Búsqueda y fracaso

El lenguaje de la música es el lenguaje de la intuición, no hay concepto que pueda llegar a significarla. Sin embargo, el jazz va a tomar una dirección distinta a través del *bebop* y será la *intellectualización* de este, es decir, va a pasar a ser una música que no tan solo va a ser sentida sino también pensada, tanto por parte de los músicos como por parte del público. Larkin señala que la generación de Parker fue una generación muy bien preparada, sus conocimientos de armonía les permitieron acudir a las disonancias, a las arritmias, etc.⁷⁷ exploración que desaprueba: "No. No me gustan esas cosas porque sean nuevas, sino porque constituyen una explotación irresponsable de la técnica, algo que contradice la vida humana tal y como la conocemos"⁷⁸. El nuevo jazz trató de saber si se podía conocer otra mirada, otra manera de escuchar la música.

En el mundo cortazariano la búsqueda ha de venir de la mano del intelecto, de su comprensión tanto espiritual como racional, tan solo así, la realidad puede ser esquematizada y, por lo tanto, controlada. El sujeto, sin embargo, no es capaz de conciliar ambas partes al mismo tiempo, como es el caso de *El perseguidor*. En el cuento, el problema es que el intelecto no es capaz de ir a la velocidad de la intuición, por lo tanto, el momento se escapa. En un fragmento el saxofonista, tras ejecutar un solo que ha dejado estupefacto a todo el estudio, dice: "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana"⁷⁹. Carter no puede sincronizar su percepción y su pensamiento por lo tanto su visión de la realidad se encuentra escindida en el tiempo. La sincronía, la epifanía es imposible, el ser humano tan solo puede desarrollarse en la diacronía. En otro fragmento dice: "Simplemente saco provecho de lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguento. Ah, es difícil, es tan difícil..."⁸⁰.

Por otro lado, en Oliveira encontramos el otro caso, aquel que piensa y no puede sentir, en definitiva dos caras de una misma moneda:

Dejate caer, golondrina, con esas filosas tijeras que recortan el cielo de Saint-Germaindes-Prés, arrancá estos ojos que miran sin ver, estoy condenado sin apelación, pronto a ese cadalso azul al que me izan las manos de la mujer cuidando a su hijo, pronto la pena, pronto el orden mentido de estar solo y

⁷⁷ Véase apéndice 6.

⁷⁸ LARKIN, Philip (1985): *Op. cit.*, p.33.

⁷⁹ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, pp., 145.

⁸⁰ JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Op. cit.*, pp., 147..

⁸¹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 235.

recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia. Y con tanta ciencia una inútil ansia de tener lástima de algo, de que llueva aquí dentro, de que por fin empiece a llover, a oler a tierra, a cosas vivas, sí, por fin a cosas vivas.⁷⁹

La golondrina es la Maga: "Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire [...]. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina"⁸². Cuando Oliveira resulta ser aquel pedante, hombre-filósofo, seguro de sí mismo, parapetado tras de su cinismo, resulta ser la Maga aquella a la que envidia, aquella que siente de verdad las cosas sin necesidad de la (*sobre*)inteligencia del argentino. Horacio, sin embargo, no puede ya escapar a ese saber, es parte de su ser y por ello no es capaz de conseguir "que llueva aquí dentro".

Tanto el "hombre masa" de Ortega como la Maga viven en un absurdo pero es un absurdo controlado pues la tradición o la justificación inocente son la mentira que explica todo ese absurdo. En cambio, Oliveira, trata de huir de ese absurdo, pero acaba cayendo en lo mismo, esta vez en el caos⁸³, y además, sin tener significado alguno en el que apoyar su existencia, pues desconfía de la tradición. Cortázar bebe en gran medida del existencialismo y del Teatro del Absurdo y podemos encontrar en Albert Camus una definición, que encaja muy bien con el protagonista de *Rayuela*, sobre el sujeto en mitad de la nada: "In a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger [...] because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promise land to come. This divorce between man and his life [...] truly constitutes the feeling of Absurdity"⁸⁴.

Cuando el ser humano rompe con todo aquello en lo que creía, o simplemente lo cuestiona para no obtener respuesta alguna, cae en la nada, en una sensación sobre todo de soledad, de extrañeza, tal y como ocurre al final de la novela. Mediante la amistad con Traveler y Talita consigue romper la realidad⁸⁵ y abrir esa puerta, entra en un estado de comunión perfecta y mágica. Esa es la *búsqueda* en «El lado de acá». Mediante la cultura en la primera parte Oliveira ha fracasado, tanto como intelectual como persona, así que decide volver a Argentina para empezar de nuevo y explorar otro camino, el de la amistad, el de las relaciones humanas.

⁸² CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 234.

⁸³ Sensación que se tiene al escuchar una pieza de *free jazz*. La inconcreción.

⁸⁴ CAMUS, Albert (1942): *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, p.18 en ESSLIN, Martin (2001): *The theatre of the Absurd*, New York: Vintage, p.23.

⁸⁵ Véase apéndice 9.

4. CONCLUSIÓN. UNA NOVELA DE BEBOP Y UN PERSONAJE DE SWING

Pero si finalmente encuentra, ¿por qué Oliveira se lanza al vacío? Antes de continuar, hay que señalar que hemos estado durante toda la novela basándonos en una idea del jazz que es la del *bebop* y sin embargo, Horacio odia ese estilo, prefiere el jazz tradicional: "—Un perfecto asco —dijo Oliveira—. Sacame esa porquería del plato. Yo no vengo más al Club si aquí hay que escuchar a ese mono sabio. —Al señor no le gusta el bop —dijo Ronald, sarcástico—. Esperá un momento, en seguida te pondremos algo de Paul Whiteman⁸⁶. Eso lo dice cuando escucha a Dizzy Gillespie en el tocadiscos. Por lo tanto, ¿hemos trabajado sobre una idea errónea? Lo dudo mucho, teniendo en cuenta que el autor amaba a Charlie Parker, por lo tanto, ha de ser significativo el hecho de que a Oliveira no le guste el *bop*.

Si retomamos la cuestión antes planteada, por qué Oliveira se lanza, podemos señalar lo que piensa justo antes de dejarse caer⁸⁷: "algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante"⁸⁸. Al contrario que la Maga, al contrario que Johnny Carter, Oliveira es incapaz de aceptar el caos. Pretende romper con la tradición y eso supone caer en la nada, pero él representa el ser humano común, o el *hombre sin atributos*⁸⁹, no el genio, no la vida hipersensible, sino aquel hombre-niño que necesita de una figura paterna, un esquema que lo justifique todo y que no es capaz de confiar en esquema alguno. Frente a ello, Johnny sabe aceptar muy bien el vacío y se lanza a él, sin importar lo que encuentre. Es un personaje que vive como un niño pero que no necesita del *padre*, él ha creado su propia existencia, haciendo que en su concepción de mundo él, sus acciones, etc. todo tenga lógica.

Oliveira pues, tras la experiencia de la primera y segunda parte de *Rayuela* se da cuenta que no puede consumar su *búsqueda* más allá de un instante, un momento de intuición, de epifanía que se esfuma nada más pensarlo. De nuevo, al igual que a Johnny el pensamiento no le va lo suficientemente rápido como para apresar ese momento, como pudiera ser también hacer el amor con la maga, o el capítulo de Berthe Trepat, donde empieza a deambular por París con una mujer que le repugna y con la que llega a flirtear. El episodio acaba siendo tan absurdo que Horacio llega a un momento de

⁸⁶ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 178.

⁸⁷ Véase el fragmento en cursiva del apéndice 9. La cursiva es mía.

⁸⁸ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 509.

⁸⁹ Véase apéndice 10 donde Jaime Alazraki, compara a Horacio Oliveira Ulrich, el protagonista de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

iluminación⁹⁰. Pero el momento no puede continuar, la voz del *hombre-padre* aparece para humillarlo: "Ahora empezaría a reprochárselo, a desmontarlo poco a poco hasta que no quedara más que lo de siempre, un agujero donde soplaban el tiempo, un continuo impreciso sin bordes definidos"⁹¹. Tras el fracaso llega la humillación por haber sido un iluso y haber creído que alcanzaría *el otro lado*. Vemos aquí la actitud de un niño y no ha de ser casual que el fracaso parisino se consume con la muerte de Rocamadour, ese hecho supone el fin de las esperanzas de Oliveira, su último experimento. La torsión de la ética hasta quebrarla lo ha abocado al salto hacia la nada. Cabe citar pues a Cortázar quien da ciertas claves sobre el título de la obra: "Para el adulto deja de ser importante jugar a la rayuela y pasa a ser importante pagar el alquiler. El niño, como a lo mejor ni sabe lo que es el alquiler, juega a la rayuela como algo muy importante"⁹². Esa es la lógica que persigue Oliveira, el pensamiento unívoco y mágico del niño.

Rayuela es la persecución de la Maga (significativo es su nombre, la que puede moldear la realidad, quizás con su mirada). Hay que señalar que ella es uruguaya, y para un argentino la rivalidad entre ambos países no puede pasar desapercibida. Cortázar de hecho criticaba Buenos Aires y Argentina, por ser un país que se creía el más europeo y moderno de Hispanoamérica y que en el fondo se basaba en un sistema de valores rígidos y un saber fosilizado e *inauténtico* (como lo utiliza Kathleen Genover). Es justamente la chica uruguaya, aquella que desprecian, quien vive más intensamente su existencia y quien se encuentra en pleno contacto consigo misma, con su esencia como individuo que desborda sensibilidad. La Maga es el bofetón en la cara no a Argentina, sino a una concepción determinada de la realidad de la que Oliveira no puede escapar. "Entonces, ¿hay que quedarse como el cubo de la rueda en mitad de la encrucijada? ¿De qué sirve saber o creer saber que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo? No somos Buda, che, aquí no hay árboles donde sentarse en la postura del loto"⁹³. Oliveira no domina el *tempo* del *free jazz*, trata de bailar *swing* con una batería que le suena descompasada, y hay veces que encaja el ritmo pero por un mero azar, por una mera casualidad que no es capaz de aceptar.

⁹⁰ Véase cita 27.

⁹¹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 269.

⁹² GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Edhsa, p.48.

⁹³ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 450.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos.
- BERGSON, Henri (1959): *El pensamiento y lo moviente*, México: Aguilar.
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet (2000): *El humor en la música*, Berlin: Reichenberger.
- CORTÁZAR, Julio (1994): <<Para una poética (1954)>> en *Obra crítica/2*, J. ALAZRAKI (ed.), Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (1984): *Rayuela*, Andrés AMORÓS (ed.), Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1985): *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica, Hermann Hesse, Andre Gide, Virginia Woolf*, Barral: Barcelona.
- GENOVER, Kathleen (1973): *Claves de una novelística existencial*, Madrid: Playor.
- GOIALDE PALACIOS, Patricio (2010): <<Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar>> en *Musiker*, San Sebastián: Musikene, nº17.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Madrid: Edhasa.
- HERRÁEZ, Miguel (2003): *Julio Cortázar: el otro lado de las cosas*, Barcelona: Ronsel.

- JAKFALVI, Susana (ed.) (1990): *Las armas secretas*, Julio CORTÁZAR (aut.), Madrid: Cátedra.
- KEROUAC, Jack (1955): *On the road*, London: Penguin.
- LARKIN, Philip (1985): *All what jazz. Escritos sobre jazz*, Barcelona: Paidós.
- LUNA, Rafael (2004): «Cortázar y el jazz» en *Revista de la Universidad de México*, México: UNAM.
- PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PEYRATS LASUÉN, Pilar (2014): *Jazzuela*, España: Corre la Voz.

APÉNDICES

Apéndice 1

Capítulo 75⁹⁴

Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros. Todavía lo rodeaba un mundo que vivía así, que se quería así, deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico. Para sentir la distancia que lo aislabía ahora de ese columbario, Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos de decir y de callar. En Buenos Aires, capital del miedo, volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima, esa afirmación de suficiencia que engolaba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo, como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera).

Apéndice 2

Capítulo 1⁹⁵

Estábamos con Ronald y Etienne, y a mí se me cayó un terrón de azúcar que fue a parar abajo de una mesa bastante lejos de la nuestra. Lo primero que me llamó la atención fue la forma en que el terrón se había alejado, porque en general los terrones de azúcar se plantan apenas tocan el suelo por razones paralelepípedas evidentes. Pero éste se conducía como si fuera una bola de naftalina, lo cual aumentó mi aprensión, y llegué a creer que realmente me lo habían arrancado de la mano. Ronald, que me conoce, miró hacia donde había ido a parar el terrón y se empezó a reír. Eso me dio todavía más

⁹⁴ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 549.

⁹⁵ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, pp. 129-131.

miedo, mezclado con rabia. Un mozo se acercó pensando que se me había caído algo precioso, una Párker o una dentadura postiza, y en realidad lo único que hacía era molestarme, entonces sin pedir permiso me tiré al suelo y empecé a buscar el terrón entre los zapatos de la 1 11 gente que estaba llena de curiosidad creyendo (y con razón) que se trataba de algo importante. En la mesa había una gorda pelirroja, otra menos gorda pero igualmente putona, y dos gerentes o algo así. Lo primero que hice fue darme cuenta de que el terrón no estaba a la vista y eso que lo había visto saltar hasta los zapatos (que se movían inquietos como gallinas). Para peor el piso tenía alfombra, y aunque estaba asquerosa de usada el terrón se había escondido entre los pelos y no podía encontrarlo. El mozo se tiró del otro lado de la mesa, y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas. El mozo seguía convencido de la Párker o el luis de oro, y cuando estábamos bien metidos debajo de la mesa, en una especie de gran intimidad y penumbra y él me preguntó y yo le dije, puso una cara que era como para pulverizarla con un fijador, pero yo no tenía ganas de reír, el miedo me hacía una doble llave en la boca del estómago y al final me dio una verdadera desesperación (el mozo se había levantado furioso) y empecé a agarrar los zapatos de las mujeres y a mirar si debajo del arco de la suela no estaría agazapado el azúcar, y las gallinas cacareaban, los gallos gerentes me picoteaban el lomo, oía las carcajadas de Ronald y de Etienne mientras me movía de una mesa a otra hasta encontrar el azúcar escondido detrás de una pata Segundo Imperio. Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios *todos los días*⁹⁶.

Apéndice 3

*Capítulo 47*⁹⁷

Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. Atalía, soy yo, Ego. Yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atalía Donosi, yo. Yo. Yoyo, carretel y piolincito.

⁹⁶ La cursiva es mía.

⁹⁷ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, pp. 442-446.

Cómico. Manú, qué loco, irse a Casa América y solamente por divertirse alquilar este artefacto. Rewind. Qué voz, ésta no es mi voz. Falsa y forzada: «Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé...» STOP. Un aparato extraordinario, pero no sirve para pensar en voz alta, o a lo mejor hay que acostumbrarse, Manú habla de grabar su famosa pieza de radioteatro sobre las señoras, no va a hacer nada. El ojo mágico es realmente mágico, las estrías verdes que oscilan, se contraen, gato tuerto mirándome. Mejor taparlo con un cartoncito. REWIND. La cinta corre tan lisa, tan parejita. VOLUME. Poner en 5 o 5 ½: «El ojo mágico es realmente mágico, las estrías verdes que os...» Pero lo verdaderamente mágico sería que mi voz dijese: «El ojo mágico juega a la escondida, las estrías rojas... «Demasiado eco, hay que poner el micrófono más cerca y bajar el volumen. Soy yo, soy él. Lo que realmente soy es una mala parodia de Faulkner. Efectos fáciles. ¿Dicta con un magnetófono o el whisky le sirve de cinta grabadora? ¿Se dice grabador o magnetófono? Horacio dice magnetófono, se quedó asombrado al ver el artefacto, dijo: «Qué magnetófono, pibe.» El manual dice grabador, los de Casa América deben saber. Misterio: Por qué Manú compra todo, hasta los zapatos, en Casa América. Una fijación, una idiotez. REWIND. Esto va a ser divertido: «...Faulkner. Efectos fáciles.» STOP. No es muy divertido volver a escucharme. Todo esto debe llevar tiempo, tiempo, tiempo. Todo esto debe llevar tiempo. REWIND. A ver si el tono es más natural: «...po, tiempo, tiempo. Todo esto debe...» Lo mismo, una voz de enana resfriada. Eso sí, ya lo manejo bien. Manú se va a quedar asombrado, me tiene tanta des confianza para los aparatos. A mí, una farmacéutica, Horacio ni siquiera se fijaría, lo mira a uno como un puré que pasa por el colador, una pasta zás que sale por el otro lado, a sentarse y a comer. ¿Rewind? No, sigamos, apaguemos la luz. Hablemos en tercera persona, a lo mejor... Entonces Talita Donosi apaga la luz y no queda más que el ojito mágico con sus estrías rojas (a lo mejor sale verde, a lo mejor sale violeta) y la brasa del cigarrillo. Calor, y Manú que no vuelve de San Isidro, las once y media. Ahí está Gekrepten en la ventana, no la veo pero es lo mismo, está en la ventana, en camisón, y Horacio delante de su mesita, con una vela, leyendo 47 227 y fumando. La pieza de Horacio y Gekrepten no sé por qué es menos hotel que ésta. Estúpida, es tan hotel que hasta las cucarachas deben tener el número escrito en el lomo, y al lado se lo aguantan a don Bunche con sus tuberculosos a veinte pesos la consulta, los renguitos y los epilépticos. Y abajo el clandestino, y los tangos desafinados de la chica de los mandados. REWIND. Un buen rato, para remontar hasta por lo menos medio minuto antes. Se va contra el tiempo, a Manú le gustaría hablar de

eso. Volumen 5: «...el número escrito en el lomo...» Más atrás. REWIND. Ahora: «...Horacio delante de su mesita, con una vela verde...» STOP. Mesita, mesita. Ninguna necesidad de decir mesita cuando una es farmacéutica. Merengue puro. ¡Mesita! La ternura mal aplicada. Y bueno, Talita. Basta de pavadas. REWIND. Todo, hasta que la cinta esté a punto de salirse, el defecto de esta máquina es que hay que calcular tan bien, si la cinta se escapa se pierde medio minuto enganchándola de nuevo. STOP. Justo, por dos centímetros. ¿Qué habré dicho al principio? Ya no me acuerdo pero me salía una voz de ratita asustada, el conocido temor al micrófono. A ver, volumen 5 ½ para que se oiga bien. «Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramen...» ¿Y por qué, por qué decir eso? Soy yo, soy él, y después hablar de la mesita, y después enojarme. «Soy yo, soy él. Soy yo, soy él.» Talita cortó el grabador, le puso la tapa, lo miró con profundo asco y se sirvió un vaso de limonada. No quería pensar en la historia de la clínica (el Director decía «la clínica mental», lo que era insensato) pero si renunciaba a pensar en la clínica (aparte de que eso de renunciar a pensar era más una esperanza que una realidad) inmediatamente ingresaba en otro orden igualmente molesto. Pensaba en Manú y Horacio al mismo tiempo, en el símil de la balanza que tan vistosamente habían manejado Horacio y ella en la casilla del circo. La sensación de estar habitada se hacía entonces más fuerte, por lo menos la clínica era una idea de miedo, de desconocido, una visión espeluznante de locos furiosos en camisón, persiguiéndose con navajas y enarbolando taburetes y patas de cama, vomitando sobre las hojas de temperatura y masturbándose ritualmente. Iba a ser muy divertido ver a Manú y a Horacio con guardapolvos blancos, cuidando a los locos. «Voy a tener cierta importancia», pensó modestamente Talita. «Seguramente el Director me confiará la farmacia de la clínica, si es que tienen una farmacia. A lo mejor es un botiquín de primeros auxilios. Manú me va a tomar el pelo como siempre.» Tendría que repasar algunas cosas, tanto que se olvida, el tiempo con su esmeril suavecito, la batalla indescriptible de cada día de ese verano, el puerto y el calor, Horacio bajando la planchada con cara de pocos amigos, la grosería de despacharla con el gato, vos tomate el tranvía de vuelta que nosotros tenemos que hablar. Y entonces empezaba un tiempo que era como un terreno baldío lleno de latas retorcidas, ganchos que podían lastimar los pies, charcos sucios, pedazos de trapo enganchados en los cardos, el circo de noche con Horacio y Manú mirándola o mirándose, el gato cada vez más estúpido o francamente genial, resolviendo cuentas entre los alaridos del público enloquecido, las vueltas a pie con paradas en los boliches para que Manú y 47 228 Horacio bebieran cerveza, hablando, hablando de nada,

oyéndose hablar entre ese calor y ese humo y el cansancio. Soy YO, Soy él, lo había dicho sin pensarlo, es decir que estaba más que pensado, venía de un territorio donde las palabras eran como los locos en la clínica, entes amenazadores o absurdos viviendo una vida propia y aislada, saltando de golpe sin que nada pudiera atajarlos: Soy yo, soy él, y él no era Manú, él era Horacio, el habitador, el atacante solapado, la sombra dentro de la sombra de su pieza por la noche, la brasa del cigarrillo dibujando lentamente las formas del insomnio. Cuando Talita tenía miedo se levantaba y se hacía un té de tilo y menta fifty fifty. Se lo hizo, esperando deseosa que la llave de Manú escarbara en la puerta. Manú había dicho con aladas palabras: «A Horacio vos no le importás un pito.» Era ofensivo pero tranquilizador. Manú había dicho que aunque Horacio se tirara un lance (y no lo había hecho, jamás había insinuado siquiera que) una de tilo una de menta el agüita bien caliente, primer hervor, stop ni siquiera en ese caso le importaría nada de ella. Pero entonces. Pero si no le importaba, por qué estar siempre ahí en el fondo de la pieza, fumando o leyendo, estar (soy yo, soy él) como necesitándola de alguna manera, sí, era exacto, necesitándola, colgándose de ella desde lejos como en una succión desesperada para alcanzar algo, ver mejor algo, ser mejor algo. Entonces no era: soy yo, soy él. Entonces era al revés: Soy él porque soy yo. Talita suspiró, levemente satisfecha de su buen raciocinio y de lo sabroso que estaba el té. Pero no era solamente eso, porque entonces hubiera resultado demasiado sencillo. No podía ser (para algo está la lógica) que Horacio se interesara y a la vez no se interesara. De la combinación de las dos cosas debía salir una tercera, algo que no tenía nada que ver con el amor, por ejemplo (era tan estúpido pensar en el amor cuando el amor era solamente Manú, solamente Manú hasta la consumación de los tiempos), algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda, o más bien como una expectación terrible, como el gato mirando al canario inalcanzable, una especie de congelación del tiempo y del día, un agazapamiento. Terrón y medio, olorcito a campo. Un agazapamiento sin explicaciones de-este-lado-de-las-cosas, o hasta que un día Horacio se dignara hablar, irse, pegarse un tiro, cualquier explicación o materia sobre la cual imaginar una explicación. No ese estar ahí tomando mate y mirándolos, haciendo que Manú tomara mate y lo mirara, que los tres estuvieran bailando una lenta figura interminable. «Yo», pensó Talita, «debiera escribir novelas, se me ocurren ideas gloriosas». Estaba tan deprimida que volvió a enchufar el grabador y cantó canciones hasta que llegó Traveler. Los dos convinieron en que la voz de Talita no salía bien, y Traveler le demostró cómo había que cantar una baguala. Acercaron el grabador a la ventana para que Gekrepten pudiera juzgar imparcialmente, y hasta

Horacio si estaba en su pieza, pero no estaba. Gekrepten encontró todo perfecto, y decidieron cenar juntos en lo de Traveler fusionando 47 229 un asado frío que tenía Talita con una ensalada mixta que Gekrepten produciría antes de trasladarse enfrente. A Talita todo eso le pareció perfecto y a la vez tenía algo de cubrecama o cubretetera, de cubre cualquier cosa, lo mismo que el grabador o el aire satisfecho de Traveler, cosas hechas o decididas para poner encima, pero encima de qué, ése era el problema y la razón de que todo en el fondo siguiera como antes del té de tilo y menta fifty fifty

Apéndice 4

Capítulo 17⁹⁸

Todo eso en una música que espanta a los cogotes de platea, a los que creen que nada es de verdad si no hay programas impresos y acomodadores, y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigrá o transmigra, saltabarreras, burlaaduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpiñan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera.

⁹⁸ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, pp. 204, 205.

Apéndice 5

Capítulo 68⁹⁹

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, redupliciendo, hasta quedar tendido como el trimalcíato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelinios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Apéndice 6

Aquello no era jazz¹⁰⁰. Casi todos los rasgos que caracterizaban aquella música se habían invertido: su color, que se distinguía del resto de músicas por aquel *vibrato* casi humano, se había esfumado, cediendo su lugar a una asepsia absoluta. ¿Que la característica más original del jazz era el uso de la improvisación colectiva? Acabemos con ella; que el primer coro y el último sean ejercicios idénticos interpretados en un unísono de baja estofa. ¿Que la base instrumental del jazz eran trompetas de segunda mano, los trombones y los clarinetes que habían usado los regimientos durante la guerra civil? Abracemos las flautas, los teclados y los contrabajos amplificados. ¿Que el jazz había sido fundamentalmente un arte popular, lleno de melodías que se podían silbar? Algo intrínsecamente terrible había ocupado su lugar, para cerciorarse de que ya no habría más melodías. ¿Que lo maravilloso de aquella música eran las alegres síncopas que hacían que los pies empezaran a marcar el compás y los hombros se balancearan de un lado para otro?

⁹⁹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 533.

¹⁰⁰ LARKIN, Philip (1985): *Op. cit.*, p. 24.

Aquellas sensaciones iban desapareciendo a favor de explosiones aleatorias del batería y de la utilización de compases que nada tenían que ver con el jazz, como el 3/4, el 5/8 o el 11/4. Por último, ¿acaso no había sido el jazz la música de los negros estadounidenses? Pues que pasen las congas, las batucadas y demás fanfarrias sudamericanas de mal gusto, los ruidos salidos de los zocos de Oriente Próximo o las cacofónicas melodías de los encantadores de serpientes de Calcuta.

Apéndice 7

Capítulo 23¹⁰¹

«Si me llegan a ver Etienne o Wong se va a armar una del demonio», pensaba Oliveira. Por qué tenía que importarle ya lo que pensaran Etienne o Wong, como si después de los ríos metafísicos mezclados con algodones sucios el futuro tuviese alguna importancia. «Ya es como si no estuviera en París y sin embargo estúpidamente atento a lo que me pasa, me molesta que esta pobre vieja empiece a tirarse el lance de la tristeza, el manotón de ahogado después de la pavana y el cero absoluto del concierto. Soy peor que un trapo de cocina, peor que los algodones sucios, yo en realidad no tengo nada que ver conmigo mismo.» Porque eso le quedaba, a esa hora y bajo la lluvia y pegado a Berthe Trépat, le quedaba sentir, como una última luz que se va apagando en una enorme casa donde todas las luces se extinguen una por una, le quedaba la noción de que él no era eso, de que en alguna parte estaba como esperándose, de que ese que andaba por el barrio latino arrastrando a una vieja histérica y quizá ninfomaníaca era apenas un doppelgänger mientras el otro, el otro... «¿Te quedaste allá en tu barrio de Almagro? ¿O te ahogaste en el viaje, en las camas de las putas, en las grandes experiencias, en el famoso desorden necesario? Todo me suena a consuelo, es cómodo creerse recuperable aunque apenas se lo crea ya, el tipo al que cuelgan debe seguir creyendo que algo pasará 23 96 a último minuto, un terremoto, la soga que se rompe por dos veces u hay que perdonarlo, el telefonazo del gobernador, el motín que lo va a liberar. Ahora que a esta vieja ya le va faltando muy poco para empezar a tocarme la bragueta.»

¹⁰¹ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, p. 259.

Apéndice 8

Cuando empecé a escuchar jazz¹⁰², descubrí algo que desconocía porque yo no era nada fuerte en teoría musical y es que, a diferencia de la música llamada clásica —expresión que detesto sin poder encontrar un equivalente —donde hay una partitura y ejecutante que la interpreta con más o menos talento, en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete.

Me dije —y no sé si eso ya está dicho— que el jazz es la sola música entre todas las músicas —con la de la India— que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz.

Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del jazz, siempre fue natural para mí esa relación.

Apéndice 9

Capítulo 56¹⁰³

—Gracias —dijo Oliveira—. Bajá al patio, Talita está muy afligida. Pasó por debajo de los pocos piolines sobrevivientes y corrió la falleba. Antes de volverse a la ventana metió la cara en el agua del lavatorio y bebió como un animal, tragando y lamiendo y resoplando. Abajo se oían las órdenes de Remorino que mandaba a los enfermos a sus cuartos. Cuando volvió a asomarse, fresco y tranquilo, vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada,

¹⁰² GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Op. cit*, p.105.

¹⁰³ CORTÁZAR, Julio (1984): *Op. cit.*, pp. 507-509.

pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado: «Metele la falleba, no les tengo 56 275 mucha confianza», cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. «A lo mejor», pensó Oliveira mientras respondía a los gestos amistosos del doctor Ovejero y de Ferraguto (un poco menos amistoso), «la única manera posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas». Sabía que apenas insinuara eso (una vez más, eso) iba a entrever la imagen de un hombre llevando del brazo a una vieja por unas calles lluviosas y heladas. «Andá a saber», se dijo. «Andá a saber si no me habré quedado al borde, y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado, seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca y yo, en cambio...» —Che Oliveira, ¿por qué no baja a tomar café? —proponía Ferraguto con visible desagrado de Ovejero—. Ya ganó la apuesta, ¿no le parece? Mírela a la Cuca, está más inquieta... —No se aflija, señora —dijo Oliveira—. Usted, con su experiencia del circo, no se me va a achicar por pavadas. —Ay, Oliveira, usted y Traveler son terribles —dijo la Cuca—. ¿Por qué no hace como dice mi esposo? Justamente yo pensaba que tomáramos café todos juntos. —Si, che, vaya bajando —dijo Ovejero como casualmente—. Me gustaría consultarle un par de cosas sobre unos libros en francés. —De aquí se oye muy bien —dijo Oliveira—. —Está bien, viejo —dijo Ovejero—. Usted baje cuando quiera, nosotros nos vamos a desayunar. —Con medialunas fresquitas —dijo la Cuca—. ¿Vamos a preparar café, Talita? —No sea idiota —dijo Talita, y en el silencio extraordinario que siguió a su admonición, el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados. A todo esto la Cuca y Ferraguto respiraban agitadamente, y al final la Cuca abrió la boca para chillar: «¿Pero qué significa esa insolencia?», mientras Ferraguto sacaba pecho y miraba de arriba abajo a Traveler que a su vez miraba a su mujer con una mezcla de admiración y censura, hasta que Ovejero encontró la salida científica apropiada y dijo secamente: «Histeria matinensis yugolata, entremos que le voy a dar unos comprimidos», a tiempo que el 18, violando las órdenes de Remorino, salía al patio para anunciar que la 31 estaba descompuesta y que llamaban por teléfono de Mar del Plata. Su expulsión violenta a cargo de Remorino ayudó a que los administradores y Ovejero evacuaran el patio sin excesiva pérdida de prestigio. —Ay, ay, ay —dijo Oliveira, balanceándose en la ventana—, y yo que creía que las farmacéuticas eran tan educadas. —¿Vos te das cuenta? —dijo Traveler—. Estuvo

gloriosa. —Se sacrificó por mí —dijo Oliveira—. La otra no se lo va a perdonar ni en el lecho de muerte. 56 276 —Para lo que me importa —dijo Talita—. «Con medialunas fresquitas», date cuenta un poco. —¿Y Ovejero, entonces? —dijo Traveler—. ¡Libros en francés! Che, pero lo único que faltaba era que te quisieran tentar con una banana. Me asombra que no los hayas mandado al cuerno. Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que *lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó.*

Apéndice 10

No es casualidad que el Ulrich de Musil¹⁰⁴ sea para Cortázar uno de sus héroes literarios. Como Horacio Oliveira, Ulrich siente la urgente compulsión, escribe Musil, «de modificar las formas fundamentales de una moralidad que por dos mil años se ha ajustado a los cambios de gusto en pequeños detalles y de cambiarla por otra que se adecue más estrecha y elásticamente a la movilidad de los hechos [...]. Había algo en la naturaleza de Ulrich que actuaba de manera azarosa, paralizante, cautivante, contra la sistematización lógica, contra la voluntad unidimensional, contra los impulsos terminantemente dirigidos de la ambición». Como Horacio, «Ulrich no era filósofo: los filósofos son personas violentas y agresivas que, al no tener ejércitos a su disposición, someten al mundo a sus deseos encerrándolo en un sistema». De esa desconfianza hacia la filosofía emerge la preferencia de Ulrich por el ensayo definido como «la forma única e inalterable que asume la vida interior de una persona en un pensamiento decisivo: dominio que se abre entre la religión y el conocimiento, entre el ejemplo y la doctrina, entre el *amor intelectualis* y la poesía».

¹⁰⁴ ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos, p.174.

Apéndice 11

Hace cierto tiempo me sucedió una cosa¹⁰⁵, de las que me han sucedido toda la vida y que para mí es un hecho fantástico aunque cualquier teórico diría que no fue más que el cumplimiento de una pura casualidad, palabrita sospechosa.

Para mí esos hechos son signos, indicios, de ese sistema de leyes exterior al nuestro y que, con cierta permeabilidad, se puede sentir y sobre todo vivir.

Yo conocía a una mujer con quien no tenía ninguna relación pero hubiera querido tenerla. Y ella también conmigo. Estábamos muy separados geográficamente, y había habido un largo silencio epistolar por razones que podían explicarse por ambas partes. En un momento dado, un día lunes me llega una carta de esta mujer, aquí a esta casa. Me dice que está en París y que ojalá pueda verme.

Yo estoy en la ante víspera de la partida de un viaje de tres meses y de ninguna manera quiero que ese encuentro sea el típico *rendez vous* en un hotel para después separarse. Por eso le contesto la carta diciéndole que no nos veremos, que cuando vuelva del viaje podremos encontrarnos. Sé que voy a hacerla sufrir porque ella hubiera preferido un encuentro episódico aunque yo no, porque veo las cosas de otra manera. Mandé la carta a las cuatro de la tarde y ella tenía que recibirla el otro día.

Esa noche yo tenía una cita con un amigo en un teatro por el lado del Marais, y caminé mucho vagando por la ciudad porque no quería llegar temprano. En una esquina determinada me crucé con una mujer, era una esquina bastante sombría del Quartier Latin. No sé por qué nos volvimos, nos miramos, y era ella.

París tiene unos nueve millones de habitantes, esa mujer había mandado su carta sin saber si yo estaba aquí; si la recibiría o no, mi carta de respuesta debía llegarle al otro día; el domicilio de ella quedaba muy lejos del mío.

Matemáticamente analizando, yo creo que esto no se puede defender con las leyes aristotélicas. Hay una serie de cosas, de combinaciones que nos llevaron a los dos a caminar en esa dirección y a cruzarnos precisamente en ese punto. Que, para mayores datos, era una esquina donde sucede un episodio muy importante de una novela mía. O sea, que incluso el lugar de ese encuentro increíble formaba parte de una constelación que escapa a toda racionalidad.

¹⁰⁵ GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Op. cit*, pp. 44, 45.

